

TANULMÁNYOK

„Előjegyzések”: módszer a zenében és az alkalmazott pszichoanalízisben¹*Stuart Feder*

A művészetekre alkalmazott pszichoanalízist sokáig a klinikai ortodoxia rakoncátlan mostohagyermekként kezelték. A határterületi tudomány mind a pszichoanalízis, mind az egyes művészetek szempontjából a legkevésbé tudományos és a szánalmasan megalapozatlan minősítésre tett szert. A kérdést az teszi bonyolulttá, hogy az alkalmazott pszichoanalízis azon művelőinél, akik a művészetekhez nyúlnak, viszonylagos felkészületlenséget tapasztalhatunk az alkalmazásban, és ez fordítva is igaz, más területek tudósai pedig a pszichoanalízisben nem jártasak.

A zene különösen jó példa a fenti állapotra, a gyakorlat és a jövőbeni kilátások tekintetében egyaránt. A képzési és kommunikációs szakadék azt eredményezte, hogy az analitikus munkák a zene terén kevésbé voltak sikeresek, mint azok, amelyek a vizuális művészetekben és az irodalomban születtek, és ez utóbbiak jóval jellemzőbbek is az alkalmazott pszichoanalízisre (Feder, Karmel és Pollock, 1990). A zenével foglalkozó munkákat a zenészek sokszor valószerűtlennek és amatőrnek tartják. Másfelől a zenetörténészek és zenével foglalkozó szerzők részéről alkalmazott kvázi-pszichoanalitikus megközelítést gyakran a pszichoanalitikusok ítélik felületesnek és hiteltelennek – amit tehát elutasítanak, mert inkább tekintenek rá úgy, mint a szalonpszichológia zsurnaliszta példájára, semmint a pszichoanalízis felelősségteljes alkalmazására. Így a szakadék egyre szélesedik.

Mégis van a zenében valami alapvető, ami ígéretesnek és az összes művészet tanulmányozására alkalmazhatónak tűnik, és ami különösen alkalmas az interdiszciplináris kutatásra. Ez a zene esszenciálisan formai jellege,

¹ „Promissory Notes”. Method in Music and Applied Psychoanalysis. In: Stuart Feder, Richard L. Karmel, George H. Pollock (szerk.): *Psychoanalytic Explorations in Music*. International Universities Press, Madison, Connecticut, 1993, 3-19. A cím nehezen visszaadható szójátékot hordoz: az angol „promissory note” alapjelentése a „kötelezvény”, váltó” – azaz adóslévlé, amely egy adósság valamikori teljesítésére vonatkozó ígéretet tartalmaz –, maga a szó is a „promise”, ígér szóból származik. A cikkben pedig egy zenei előjegyzés, angolul „note” elemzése – mely bizonyos módosításokat vetít előre, azaz „ígér” – központi szerepet játszik. Köszönet dr. Kosóczy Tamásnak a szöveg zenei vonatkozásainak fordításához nyújtott segítségéért. (a ford.)

amit több mint egy évszázaddal ezelőtt Walter Pater művészettörténész és esztéta fogalmazott meg talán a legjobban: „Minden művészet folyamatosan a zene állapotára törekszik.” (1873, 16.). Ami lényeges itt, az az, hogy ha tekintetbe vesszük a formát, az hidat verhet a mű és alkotójának mentális élete közé. Ezzel például – klinikai kereteken kívül vagy belül – összeköthetjük a karakter és a stílus elemeit a művészet stiláris jellegzetességeivel. Sőt, a lélek mélystruktúráinak elemei is föltárhatók.

A következőkben olyan irány- és alapelvek kidolgozására teszünk kísérletet, amelyek talán használhatóak lesznek a pszichoanalízis művészetre történő alkalmazásában – a zene itt szélsőséges, de nem egyedülálló például szolgál, minthogy ezek az alapelvek másutt is alkalmazhatóak.

Munkám közben elfogadtam az irodalmi együttműködést Edward T. Cone zenetudóssal és elméleti szakemberrel egyik cikkében, amely gondoskodott a vitatott kérdést illusztráló zenei mintadarabról, és részben a címről is. Ezen felül, Cone professzor ily módon az alkalmazott *pszichoanalitikus* szerzőt kiegészítő gyakorló *zenetudós* szerepét tölti be. E kétféle megközelítésből remélhetőleg sikerül elméleti keretet adni néhány hasznos irányelvnek, az előbb tárgyalt „alapelveknek”. Cone cikkének címe: „Schubert’s promissory note: An exercise in musical hermeneutics [Schubert előjegyzése: Zene-hermeneutikai gyakorlat]” (1982). Ezért – noha a példát itt főleg a követendő vita háttereként szándékozunk bemutatni –, mégis Cone cikkének taglalásával kezdem, amely Schubert megrendítő *Moments musicaux* [Zenei pillanatok] sorozatának, Asz-dúr Op. 94. No. 6. (D 780), 1824-ben írott zenedarabjával foglalkozik (lásd 1. ábra).

Zene, érzelem és hermeneutika

Amikor „megrendítőként” írjuk le a zenét, akkor azonnal és spontán mindjárt két olyan jellegű diskurzusba merülünk, amely mind a pszichoanalízis, mind a zene számára releváns területet kapcsol össze: az érzést és a jelentést. Az érzelmek és a gondolatok birodalmába léptünk. Amikor így járunk el, majd-hogynem óhatatlanul egyfajta általános esztétikai ítéletbe is belebocsátkozunk, amely kritikátlanul összekeveri az interpretációt és a befogadói reakciót, ahogyan ezzel gyakorta találkozunk a műsorfüzetek ismertetéseiben és egyebütt. Amennyiben Schubert *Moment musical*-járól [a No. 6.-ról] állítható, hogy „megrendítő” (a Webster szótár szerint: „fájdalmasan hat az érzelmekre: megható”².), akkor ebből legalább két dolog következik: először is, hogy a zene természetéből adódóan jelentéssel bírónak tűnik, másodsor pedig, hogy ennek a befogadóhoz közvetített jelentésnek van valami köze az érzelmekhez. Hogy

² Vö. www.collinsdictionary.com/dictionary/english/encounter?showCookiePolicy=true (a ford.)

Allegretto

p

f

fp

p

f

p

Schubert: Moment Musical, Opus 94, #6 (D780)

1. ábra: Schubert, F: Moment musical, Asz-dúr, Op. 94, No. 6. (D 780)

mindez miért érdekli egyáltalán a pszichoanalitikust, az rögvést nyilvánvalóvá válik. Állítottunk valamit a hallgató és talán még a zeneszerző mentális életére vonatkozóan is, de nem a megszokott módon. A mentális élet sajátos területeit érintettük itt: a fogalomalkotását és az érzelmekét. A központban a jelentés áll.

Szóban forgó cikkében Cone a hermeneutikával, „az értelmezés művészetével, avagy tudományával” kezd el foglalkozni, taglalva annak a zenéhez fűződő hosszú múltra visszatekintő és korántsem zökkenőmentes kapcsolatát. Világos – jegyzi meg –, hogy amíg „a múlt század vége felé Hermann Kretschmar nem alkalmazta a szavakat a zenei jelentés nyelvi magyarázatára, [...] addig a zenei hermeneutika olyan művészet (vagy tudomány) volt, amit már hosszú ideje műveltek ilyen vagy olyan elnevezéssel.” (Cone, 1982, 233.)

Kretschmarnak, fogalomhasználata ellenére, a zenei jelentésről alkotott gondolatai nem igazán tartoztak a hermeneutika akkoriban kibontakozó művészetének, illetve tudományának élvonalába, érdeklődése sokkal inkább a korábbi, zenei „érzelmek tanára” irányult (Kneif, 1985, Vol 8, 511.). A zenei jelentés szisztematikusabb vizsgálata másokra maradt, a huszadik században. Ugyanakkor a módszer és elmélet hiánya nem akadályozta meg a szerzőket, hogy a zenei jelentésre és érzelmekre vonatkozóan olyan értelmezéseket fogalmazzanak meg, mint például nálam a *megrendítő* kifejezés. Végül is, a tapasztalati bizonyítékok arról tanúskodnak, hogy a nyelvi szimbólumokhoz hasonló rendszerrel dolgozunk. Még ha a zene mint „egyetemes nyelv” felszínes közhelyéhez vezetett is, ezt az állítást korántsem az egyénieskedő vagy szőrshálhasogató, tudománytalan vagy egyszerűen műveletlen, illetve – mint az előbbi példában – könnyed értelmezés ellentétéként kell érteni. Mert a nyelv egyetemességéből semmilyen formában nem következnek a szabályok és a módszer diszciplínájától független értelmezés demokráciája.

Freud valami hasonló problémával szembesült 1910 körül. Amint a pszichoanalízis a tünetek (azaz szintén a lélek szimbolikus funkciójának aspektusai) jelentésének megértésére irányuló módszerként ismertté vált, megjelent az erősödő tudomány potenciálisan illetéktelen használata. Tudományos felelőtlenség, ha jóhiszemű egyének a vonatkozó elméleti alapok vagy az alkalmazásukhoz szükséges technikai előírások megfelelő megértése nélkül „interpretációkat” gyártanak. Freud erre a *vad pszichoanalízis* elnevezést találta ki (1910)³. A „vad analitikusok”, írja, „mégiscsak nagyobb ártalmára vannak magának az ügynek, mint az egyes betegnek.” (106.)

További analógiaként, talán ez lehet az egyik oka, hogy a zenetudomány területe egészen a legutóbbi időkhöz óvatos, ha éppen nem nyíltan fóbias beállítódással viseltetett a zenei hermeneutika iránt. Ugyanannyira gyanúsnak számí-

³ Magyarul: A „vad” pszichoanalízisről. Ford. Friedrich Melinda. *Thalassa* (18) 2007, 1: 101-106. (a ford.)

tana a kollégák között, ha valakit „vad zenetudósnak”, mintha „vad pszichoanalitikusnak” tartanának. A zenetudomány nem csupán ugyanabban az időszakban bontakozott ki, mint a pszichoanalízis, hanem ugyanúgy tudományos rangra is törekedett. A zenetudomány [Musicwissenschaft] elnevezést Guido Adler használta először 1885-ben (Sadie, 1980), öt évvel Freud *Álomfejtésének* (1900)⁴ megjelenése előtt. Egy évszázaddal később, 1985-ben Joseph Kerman úgy találta, hogy elérkeztünk egy olyan pontra, ahol „csakis korunk legmerészebb zenei tanulmányai révén körvonalazódik a szemiotika, a hermeneutika és a fenomenológia” (1985, 17.). Ez elég radikális elmozdulást jelentett az 1950-es évek zenetudományához képest, amikor is, Kerman szavaival: „egyfajta virtuális hírvizet erőteltet rá az ilyen jellegű kritikai értelmezésre” (Kerman, 1985, 42.). Donald Francis Tovey 1935-ben megjelent hétkötetes *Essays in Musical Analysis* [Zeneelemzési esszék] című művének neveltségessé vált „szertelen metaforái, miszerint a domináns akkord »suttog«, a motívumok »dülöngélnek«, [és] egy égitest körforgásának pillanatában ragadják meg a frázisokat” (74.), arra a sorsra juttatták a szerzőt, hogy az elkövetkező írógenerációk neki ítélték oda a Vad Zenetudós bajnoki címét. Kerman megjegyzi, hogy az 1950-es évekre az „elemzés” „bizonyos zenedarabok szerkezetének részletes »internalista« magyarázatává vált” (17.). Ennek a megközelítésnek mind előnye, mind hátránya a látszólagos objektivitása volt, amely nemcsak elkerülte Tovey feltételezett túlkapasait, de még az olyan kisebb áthágásokat is kiküszöbölte, amit én követtem el azzal, hogy Schubert darabját „megrendítőnek” neveztem. (A zeneelemző [avagy zeneteoretikus] van szembeállítva itt a zenetudóssal, akinek szélesebb érdeklődése alárendelődhet más zenei jelentéseknek, mint amelyek pusztán magából a zenéből fakadnak.)

A hetvenes évek elején Wilson Coker érdekes kompromisszumos helyzetet teremtett a zene többszörös jelentésére vonatkozóan *Music and Meaning* [Zene és jelentés] című művében (1972). Coker kétféle zenei jelentést különböztet meg: az egyikre a *kongenerikus*, a másikra pedig az *extragenerikus* kifejezést használja. Az *extragenerikus* intuitív módon könnyebben hozzáférhető, ez lényegében véve a zeneműben található bármely utalás, amely nem zenei, legyen az tárgy, esemény, hangulat, érzelem vagy gondolat. A kongenerikus jelentés a zene benső viszonylataira utal, amelyek csakis magának a zenének a részletes elemzésével tárhatók fel. Visszatérve Cone professzorhoz és Schuberthez, azt láthatjuk, hogy Cone kissé mélyebbre ás. Azt mondja, Coker dichotómiája félrevezető: ha „a valódi tartalom bármely verbalizációja [...] egyáltalán lehetséges, annak szoros strukturális analízisen kell alapulnia”. Más megfogalmazásban pedig azt állítja: „az extragenerikus jelentés csak kongenerikus fogalmakkal

⁴ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Helikon, Bp. 1986. (a ford.)

magyarázható” (Cone, 1982, 235.). Ezen az alapon fog bele Schubert Asz-dúr *Moment musical*-ja *expresszív* tartalmának levezetésébe a mű strukturális elemzéséből, csupán „töredékek” nevezve impresszív, 3000 szavas esszéjét. A következőkben itt csak vázlatos összefoglalását nyújtom a dolgozatnak.

Schubert: a zenei csodabogár

Célunkhoz igazodva Cone terjedelmes esszéjének áttekintése még inkább „töredékes” lesz. Aki érdeklődik a részletek iránt, az elolvashatja Cone hivatkozott cikkét, és természetesen a zenemű is hozzáférhető kotta formájában és felvételen is. (Valamivel részletesebb ismertetés található az 5. lábjegyzetben, amely még mindig „töredékes”, és nem szolgáltat igazságot Cone gazdag zenei elemzésének.)

Cone magyarázata egyetlen előjegyzés zenei és zenén túli jelentőségére épül fel – annak kongenerikus jelentésére a rövid darab tonálisának és szerkezetének kontextusában, és arra az extragenerikus jelentésre, amihez mindez elvezeti.

A szóban forgó előjegyzés a feloldott E hang, amely a 12. ütemben bukkan fel először, ahol ebből adódóan, Schubert zenei szintaxisának rendszerén belül erősen megkívánja a hangnemváltást. Meglehetősen (és nem is titkoltan) szubjektív értelmező következtetéssel rukkolva elő, Cone ezt az eltévelyedett feloldott E hangot „váltónak” nevezi, mert „erőteljesen utal egy ki nem egyenlített tartozásra” (235.). Cone így „zavaró tényezőnek” tekinti, amivel számolni kell, noha Schubert leleményes, alternatív zenei megoldásokat talált ki. Cone itt következő teljesen zenei (avagy kongenerikus) és a zenén túlmutató (extragenerikus) értelmezése ennek a feloldott E hangnak az elemzésén nyugszik. Cone elemzése kielégítő olvasattal szolgál, amelynek itt csak néhány részletét vázoljuk.⁵

⁵ Schubert például, aligha segítve az ügy megoldását, elidőz az előjegyzés kétértelműségénél, hangsúlyozva annak különös összefüggését az Esz-dúrral. A kottázásban a következő szakaszban például a két előjegyzést Asz-dúrra módosítva a hatodik és az ötödik (vagyis domináns) hangnem viszonyába helyezi Asz-mollban (24. ütem). Röviden (28-29. ütem), amint Asz-dúr hangnem lép életbe, az Asz-moll pedig disszé lesz átkottázva, a két előjegyzés közötti viszony vezetőhanggá és alaphanggá értelmeződik át. A bonyodalom a várt tonikus hangnem ismétlődéséig folytatódik (46. ütem), amit most már elkerülhetetlenül az *ígért* hangnem visszatérése követ (47-53. ütem). Az adósság tehát ki lesz egyenlítve, de az ügy aligha van elintézve a visszatérő motívum kibontakozásával. Az engedetlen feloldott E hang visszatér (immár leszállított F álrühában), és a visszatérő motívum a következő szólamában pusztítást hajt végre a harmóniában, amelyet Cone technikai részletként elemez, s ez lehetetlenné teszi a kongenerikus magyarázat elkülönítését a lehetséges extragenerikus következtetésektől. Így foglalja össze: „Az előrehaladás harmonikus részébe tehát beszivárog a romboló hatás [és] a ritmikus szabálytalanság mint kellemes megoldás [...], majdhogynem felborítva az eredeti egyensúlyt. [A] következő tétel térhódítása félelmetes a maga intenzitásában.” (Cone, 1982, 239).

Az értelmezett Schubert: tartalom és érzelem

A fenti technikai szempontokról a zene kifejező erejének értékelésére áttérve Cone azt írja: „Tudat alatt a zenének olyan tartalmat tulajdonítunk, amely a zenei gesztusok és azok mintázatainak összefüggésén alapul egyfelől, és izomorfikusan megfelelő, belső vagy külső élményeken másfelől” (Cone, 1974, 166.). Ezt az elvet valószínűleg Suzanne Langer előlegezte meg első ízben (1967), és Peter Kivy fejtette ki *The Corded Shell: Reflection on Musical Expression* [A bordás kagyló. Elmélkedés a zenei kifejezésről] című könyvében (1980). A „The nostalgia of Charles Yves: An essay on music and affects [Charles Ives hazavágyódása: Esszé zenéről és érzelmekről]” című saját munkámban felvettem, hogy a zene egyaránt kifejezhet és közvetíthet is érzelmet „azon a benső morfológián keresztül, ami az érzelmet megalapozó mentális szerveződést tükrözi”. (Feder, 1990, 265.)

Amint Cone meghallja Schubert *Moment musical*-ját, olyan kongenerikus vagy lényegét tekintve zenei szituációra talál, amelyet a következőképpen próbál szavakkal leírni:

„A furcsa, zavaró elem beszivárog az amúgy békés helyzetbe. Az elsőre figyelmen kívül hagyott vagy elfojtott elem állandóan felbukkan, [...] és úgy tűnik, teljes mértékben asszimilálódik. De a látszat csal. Az elem nem válik engedelmessé, még hatalmasabb erővel tör elő, kimutatva ellenséges természetét a környezetével szemben, amit elkezd megsemmisíteni.” (Cone, 1982, 240)

Amikor megkísérel bizonyos „izomorfikus analógiás élményre” hivatkozni – és pontosan itt teszi meg az író *a kritikus ugrást a zenéből a lelki életbe* –, leszögezi, hogy „az »idegen elem« érzéke az azt szimbolizálja, amikor egy békés természetű, kényelmes emberben felbukkan egy nyugtalanító gondolat. Nyugtalanító, de egyúttal izgalmas, mert rendkívüli és érdekes események sorára utal.” (240.) Mielőtt engedne a kísértésnek, kutakodni kezd:

„[A] hőst egyre jobban rabul ejtik saját felfedezései, engedvén, hogy átvegyék az uralmat az élete felett, minthogy eddig ismeretlen és valószínűleg tiltott forrását tárják fel az élvezetnek. Bár amikor »hívja a kötelesség«, próbálja »szublimálni a gondolatokat«, eleinte sikerrel [...], a múlt nem maradhat rejtve. Ami elfojtott, alkalomadtán visszatér, és végül megjelenik, hogy átvegye az uralmat a hős fölött.” (1982, 240.)

Cone most egy végső kísérletet tesz arra, hogy a zenét ne csupán a zeneszerző „érzelmi életével”, a mentális élet belső eseményeivel hozza összefüggésbe, hanem azokkal a külső történésekkel is, amelyek az életrajzot alkotják. Röviden említi, hogy Schubert szifiliszben szenvedett, valószínűleg 1822-ben fertőződött meg, és ez a betegség természetesen abban az időben gyógyíthatatlan volt. Cone azon elmélkedik, vajon „Schubertben a megbetegedés

tényének és következményeinek felismerése előidézi-e, vagy legalábbis fokozza-e az elszigetelődés érzését, sőt a rettegést, ami attól fogva sok zenedarabjába beszüremlik.” (241.). Az 1824-ben írt *Moment musical* No. 6. című darabban kapcsolatban Cone azon töpreng, hogy az ember vajon valami ahhoz foghatóval találja-e szemben magát, mint a Shakespeare-nél: „Az ég igazságos, mert kéjeinkből / Csinál, bennünket ostorozni eszközt.”⁶ (Cone, uo.).

A „titokzatos ugrásról” lélekből művészetbe

Cone esszéje az alkalmazott zenetudomány példájának tekinthető, azaz általában véve a pszichológiára, speciálisan pedig a lelki életre és érintőlegesen a pszichoanalízisre alkalmazott zenetudomány példajaként. És mint ilyen, szemlélhető úgy, mint amely komplementer viszonyban áll az alkalmazott pszichoanalízissel, azokban az esetekben, amikor a pszichoanalízist alkalmazzák a zenére. Mindkét erőfeszítés a fogalmi szakadék áthidalására tesz kísérletet.

Meg kell jegyeznünk, hogy Cone professzor olyan kifejezéseket használ elemzésében, mint a *tudatalatti*, a *szublimál*, és nem csupán az *elfojtott*, de az *elfojtott visszatérése* is. Ezen felül megtaláljuk a jelképrendszer futólagos értékelését és a lélektani folyamat leírását, ami magában foglalja a konfliktus hangsúlyos elemét, noha magát a kifejezést nem használja. Hasonlóképpen érinti az ösztönöket és ösztönszarmazékokat az impulzus, a fantázia, valamint a vágyott és a tiltott gyönyör formájában. Vajon a zenetudós itt olyan vad analitikussá válik-e, mint akiről az előbb beszéltem? Úgy vélem, nem, és a tanulmány fennmaradó részét annak szenteljük, hogy ezt meg is indokoljuk. Az alkalmazott pszichoanalízisben a központi kérdést a módszer jelenti. Összevethetjük ezt Felix Deutsch példájával, aki évekkkel ezelőtt a pszichoszomatikus orvoslás terén megalkotott egy kifejezést, amely könyve címéül is szolgált: „A titokzatos ugrásról lélekből a testbe” (1959). Akár az alkalmazott pszichoanalízist, akár az alkalmazott művészetet nézzük, a tudósok mindkét oldalon szembesültek a titokzatos ugrással lélekből a művészetbe, jelen esetben a zenébe.

⁶ Shakespeare: *Lear király*. V. felvonás, 3. szín. Ford. Vörösmarty Mihály. <http://mek.oszk.hu/00400/00489/00489.htm#5>
(Eredetiben: „The gods are just, and of our pleasant vices / Make instruments to plague us.”
Lásd www.shakespeare.mit.edu/lear/lear.5.3.htm) (a ford.)

Három alapelv az alkalmazott pszichoanalízis számára

Nem sok alapelvet állítottak fel – ha egyáltalán van erre példa –, amely a lélek és művészet közötti szakadék áthidalásában irányt mutatna vagy legalább kiinduló pontként szolgálna. És kevés szerző van az alkalmazott pszichoanalízis területén, aki munkájában kifejezetten a módszerrel foglalkozott. A kivételek közé számít Gilbert Rose (1980) és Francis Baudry (1992), akik kifejezetten művészetről, illetőleg irodalomról írtak. Mások, mint a közismert Vad Analitikusok, egyből a kényes témák közepébe vágta a magyarázatokkal és értelmezésekkel, csak hogy ezt a módszer, valamint a megalapozó feltevések adekvát ismerete nélkül tették. Ez az egyik fő forrása a mind az ilyen törekvésekkel szembeni jogos kritikának, mind pedig a módszer megbízhatóságára vonatkozó kételynek.

Mit tud a pszichoanalízis ehhez a megközelítéshez hozzáadni? Röviden három alapelvet szeretnék fölvezetni a pszichoanalízis vonatkozásában, amelyek a klinikai ülésen kívüli alkalmazásban helytállóak, ha nem lényegbevágóak. Erről szólva egy kifogással kell élnem kiegészítésként, hogy számoljak mindazzal, amiben a klinikai és az alkalmazott pszichoanalízis szükségszerűen eltér egymástól, de anélkül téve ezt, hogy az alkalmazott pszichoanalízis potenciális magyarázó erejét elhalványítanánk. Természetesen nem lépek fel az általános érvényű megközelítés igényével, hiszen ebben a tárgyban ez pillanatnyilag nem is lehetséges. Csupán a Cone által megkezdett diskurzust szándékozom folytatni egy pszichoanalitikus nézőpontjából.

Az első, a túldetermináltság elve, történetileg az egyik legrégebbi és legalapvetőbb fogalom a lelki élet pszichoanalitikus felfogásában (Freud, 1900). A túldetermináltság tárgyalásakor bevonok egy másik, ehhez kapcsolódó fogalmat, ami a klinikai pszichoanalízisből jött, ez a többszörös funkció (Waelder, 1930). A másik két alapelv lényegében véve olyan távlatokat jelent, amelyek nem annyira kiindulópontul szolgálnak, hanem a saját munkámból bontakoztak ki, de amelyek mégis Freud néhány korai, az ábrázolás természetéről szóló írásából származnak (1900, 509-622.). Úgy vélem, mindezek az alapelvek látenszen jelen vannak Cone professzor elemzésében, ahol pedig nem, ott legalább a terep elő van készítve számukra.

Első alapelv: túldetermináltság és többszörös funkció

Önmagában minden egyes értelmezés leegyszerűsítő lehet, ha nem illeszkedik egy tágabb értelmezési kontextusba. Ez igaz, akár klinikai anyaggal, akár tudományos szöveggel, akár művészi alkotással foglalkozik valaki. A túldetermináltság elve egyszerűen azt mondja ki, hogy „egy adott jelenség létrejöttében egyszerre több tényező játszik szerepet, és egyes tényezők lényegesebbek

másoknál” (Eidelberg, 1968). Ez arra mutat rá, hogy minden mentális aktivitás, beleértve a kreatív is, különféle összetevők kompromisszumának eredménye. Egy kreatív aktust nem csupán bonyolítanak az azt felépítő, közrejátszó alkotóelemek, hanem gazdagodik is általuk. Szükségszerűek a jelentés elmélyítéséhez. A pszichoanalízis már régen megértette, hogy ez a mechanizmus „széles körben érvényes, és nem korlátozódik a neurózis területére” (Eidelberg, 1968, 288.).

Roy Schafer, pszichoanalitikus kutató leszögezi, hogy a pszichoanalízis nem beszél arról, hogy valami „valójában” mit jelent. „Mert valaminek a »valódi« jelentéséről beszélni” nemcsak a túldetermináltság elvét venné semmibe, hanem egy másik alapelvet is, a többszörös funkciót. Schafer (1983) azt írja: „Ha valaki további jelentéseket fedez fel, mélyebb, nyugtalanítóbb, archaikusabb vagy burkoltabb jelentéseket annál, mint ami elsőre szemünkbe-fulünkbe ötlük, az még nem igazolja, hogy az a végső igazság, mely a felszín mögött meghúzódik – az a »való« világ...” (8.).

Kifejezetten Schubert példájára alkalmazva, ez az alapelv olyan, a zeneszerzőt motiváló tényezők univerzumát veti föl, amelyek manifeszt szinten pusztán „művészi döntéseknek” tűnnek, mint egy egyszerű előjegyzés vagy egy zenei ötlet megvalósítása – például a problémás feloldott E hangra eső kompozicionális választásban. Mindenesetre a többszörös motivációk hálójában, amelyek cselekvésre sarkallhatják a zeneszerzőt, döntő szerepük van olyan tényezőknek, mint az ízlés, a neveltetés és a hagyomány, de ezek általában a művészi választás konfliktusmentes elemét alkotják; azaz *neurotikus* konfliktustól mentesek, bár nem feltétlenül függetlenek más, belső kreatív küzdelmektől.

Ami a hagyományt illeti, Cone számol ennek a zenei döntésre gyakorolt hatásával. Ez vitát váltott ki a kétértelmű „előjegyzési szituáció” technikai és esztétikai jelentőségét illetően a 18. és 19. század zenéjében (Cone, 1974, 236.). Számomra úgy tűnik, ahol a tradicionális elem van túlsúlyban a művészi választásban – vagy csak hagyományos elem van benne –, ott sok elem kumulatív hatásával van dolgunk, amelyben az individuális motivációk nyomai alaposan elhalványodhattak, elmosódhattak, vagy akár ki is törölődhetnek. Egy ilyen irányzat szélsőségessé válásával olyan munkákkal találkozhatunk, amelyek sablonosak, érdektelenek, és minden mélység híján valók. Ezzel szemben a tisztán tradicionális hatás relatív hiányában nem csupán az egyéni pszichológiára találhatunk rá, hanem az újító eredetiségre is.

A túldetermináltság magyarázatot ad a többszörös motivációra, beleértve azokat a motivációkat (de korántsem csak ezeket), amik pszichés konfliktusokból erednek. Valójában minden művészet, nevéhez méltóan megköveteli ezt a fajta többszöröséget. Például Cone rövid kitérője az értelmezés világába

egyáltalán nem kérdőjelezi meg Maynard Solomonnak a Schubert karakter- és motivációs mintázatáról szóló, *Schubert and the peacocks* [Schubert és a pávák] című művében később (1989) és részletesebben kifejtett gondolatainak jelentőségét. Sőt, inkább fölerősíti azt. (Solomon munkájára később visszatérünk.)

Van egy, a túldetermináltsággal összefüggő és reciprok alapelv, amit Waelder többszörös funkciónak nevez (1930). „Ennek az alapelvnek az értelmében egy feladat megoldására tett minden kísérlet szükségszerűen ugyanakkor törekvés egyben más feladatok megoldására, még ha tökéletlenül is” (145.). A kreatív aktus fogalmára alkalmazva: különféle pszichológiai funkciók követelményei nyerhetnek kielégülést. Waelder ezt a lelki élet mozgatórugóinak (ösztönén, én, felettes-én), a külvilágnak, valamint az ismétlés tudattalan emberi imperatívuszának, az ismétlési kényszernek a követelményeiként fogalmazta meg.

Úgy vélem, hogy ebben az elméleti keretben, az értelmezés megfelelő fentartásaival még egy művészi aktus megspórolása is, mint Schubertnél az „előjegyzett feloldott E” ötlete, termékenyen közelíthető meg. (Itt természetesen az interpretáció alapvető különbségére utalok a klinikai és az alkalmazott környezetben.) Ebben az esetben például egy egyszerű előjegyzés, mint töbértelmű és sarkalatos metszéspont, éppen mentális szervezőnek és összerendezőnek tekinthető. Így én-funkciót tölthet be a kreativitás szolgálatában, míg a létrejövő kreatív produktum a cselekvés elővételezését tartalmazza. Egyidejűleg a többi követelmény is teljesül. Nemcsak a harmonikus „szabályok” pontos betartása, hanem azok feszegetése, átlépése is a felettes-én funkció fennhatósága alatt áll. Az ösztönén pedig elgondolható azoknak a szexuális impulzusoknak a kiváltójaként, amelyek Cone leírásában „furcsa, nyugtalanító elemként”, „engedetlenségként” jelennek meg. Azok az impulzusok tehát, amelyek tiltás alá eshetnek és konfliktust válthatnak ki más természetű felettes-ént hívnak elő, mint egy technikai kérdésfeltevés. Ehhez hasonlóan az ismétlés tendenciája nem csupán a maga technikai megvalósításában szemlélhető, hanem talán mélyebben, bármely szimbolizált tudattalan vágy, illetve törekvés vonatkozásában. Továbbá az ismétlésre való hajlam olyan idioszinkratikus stilisztikai gesztusokat eredményezhet, amelyek afféle kreatív ujjlenyomatoként, a zeneszerzőre jellemzőként azonosítanak egy zenedarabot. És fordítva, egy zenei invenció, ami ezen ágensek pszichés igényéből fakad, cserébe kielégíti a szükségleteiket. Így hát reduktív módon arról beszélni, hogy valami mit jelent „valójában”, inkább a pszichoanalízis paródiája, semmint teljes értékű képviselője. A zeneszerzés kreatív aktusát, még egy egyszerű elem kiválasztását is, úgy kell szemlélni, mint sokoldalú pszichés kompromisszumot, amely szükségszerűen tartalmaz tudattalan és tudatos elemeket is.

Második alapelv: az eltolás végtelen lehetőségei

A lelki működésben létezik egyfajta változékonyság és rugalmasság, amely a klinikumban úgy ismert, hogy a lelkiállapot minden aspektusa potenciálisan bármely más aspektussal kifejezhető. Ennek eredményeképpen egyik dolog könnyedén képviselheti a másikat. A legtisztább ez talán az álomban, de korántsem korlátozódik arra. Másként fogalmazva, a *pszichikus képviselők az eltolás végtelen lehetőségein mehetnek át*. Így bármely, a lelki életben azonosítható egyedi elem, amely egy bizonyos *formában* ábrázolhatóvá válik, felvehet egy másik formát, sőt egy harmadikat, és így tovább a végtelenségig. Tudjuk például, hogy olyan eltérő lelki megnyilvánulások, mint a tünet, a jellemvonás, a nyelvbotlás, a vicc és az álom alapvetően összefügghetnek. Ehhez hasonlóan bármi, ami ábrázolható például *vizuális* álomszimbolikával, alkalmas lehet a *hangzó* szférájában történő ábrázolásra is. Ez valóban megtörténik bizonyos álmokban, amelyek eredendően hangzó jellegűek. Valójában éppen a pszichoanalízisnek ez az elfogultsága a vizuális javára a hangzóval szemben, ez az a lényegi tényező, ami a pszichoanalízisnek a zenére való lehetséges alkalmazásait annyira bizonytalanná teszi.

Susan McClary cikke, a „Schubert’s sexuality and his music [Schubert szexualitása és zenéje]” (1992) megkísérli összekapcsolni Schubert jellemét és szexualitását a zenéjében megjelenő szimbolikus ábrázolással. Schubert *Befejezetlen szimfóniájáról* elmélkedve fölveti: „Míg a szexuális orientációnak nem szükségszerűen kell bármilyen hatást gyakorolnia a kreativitásra, Schubert talán szándékosan tár fel zenéjében alternatív szubjektum- és érzelem-konstrukciókat.” A pszichoanalitikus szemlélet a „szándékosan” mellé természetesen odatenné a „tudattalanul”-t is. Akár teljesen kielégítőnek találjuk a gondolat kifejtettségét, akár nem ebben az erősen kritizált cikkben, fontos felfigyelni az alapfeltevésre (Rothstein, 1992). Ez pedig az eltolás végtelen lehetősége az intrapszichés életben, ami megteremti annak lehetőségét, hogy egy ilyen ábrázolás létrejöhessen. Ebben a tekintetben én elfogadom, hogy McClary megközelítésének, még ha nem is következetes, van lélektani hitelessége.

Térjünk vissza Cone Schubertjére. Cone a zeneszerző lelkében dúló konfliktusra hivatkozik, egy „lelki mintázatra”, mint mondja, ami „*a Moment musical zenei struktúrájában ölt testet*”. (A kiemelés tőlem származik ugyan, de vegyük észre, hogy mennyire hasonlít McClary feltételezéseiseihez.) Ha úgy tekintjük, mint „a kicsapongás érzékeny személyiségre gyakorolt hatásának modelljét”, akkor veszélyes és ellenállhatatlan vonzerőre való törekvésekből áll, amelyek győzedelmeskedhetnek a mesterségbeli tudás és az önkontroll fölött, és a „személyiségen hagyott kitörölhetetlen és fájdalmas nyomokkal” állnak összefüggésben (1974, 24.). Tehát az egyik sugárútnak, amelyen a lelki

élet tartalmának és a szerkezetének eltolása halad, a karakter tűnik. A másik a hangzás területén, a zenei szimbólumban talál ábrázolásra: az előjegyzett feloldott E hangban kifejezett zenei ötletben.

Ha Solomon Schuberttel kapcsolatos különálló megfogalmazásait kellene alátámasztani, pontot tehetnénk a konfliktust végére az eltolás egy megint csak másik útjának, az aktuális szexuális viselkedésnek, valójában a perverziónak az elemzésével. Solomon nem csupán Schubert körének rejtett homoszexualitásáról ír, hanem, még támadóbban a bécsi társadalomról is: „a szexuális kapcsolatok lehetősége egy férfi és egy ifjú között, a velejáró gyermekmolesztálással és egy tabu sejtetésével a tapasztalat birodalmába tartozik (Solomon, 1989, 203.).

Ennek tudatában hadd csatoljuk vissza a végtelen eltolhatóság teljes körének kérdését a zenéhez, ha bárki ugyanattól a zeneszerzőtől további zenei példákat vizsgálna. Vajon a leírt pszichés tényezők együttese további és még változatosabb szimbolikus ábrázolásra talál-e Schubert más műveiben? McClary választása a *Befejezetlen szimfóniára* esett. Talán egy dal, ami kiegészítő szöveges asszociációkat nyújtana, újabb kiindulópontul szolgálhat. Az egyik ilyen dal, mely Solomon gondolkodásának fonalát tovább szövehetné, Schubert *Ganümedésze*.⁷ Ez átirat Goetheének egy gyönyörű trójai ifjúról szóló verséből, akit Jupiter elragadott és felvitt az Olümposzra, és az istenek pohárnokaként tett halhatatlanná. Goethe költeménye szenvedélyesen zárul: „Az öletekben / fölfelé / ölelten öleltetni / Föl a kebledre / világok szíve, Atyám!”⁸ (Németül: „In eurem Schosse / Aufwärts! / Umfanged, umfangen! / Aufwärts an deinen Busen / Alliebender Vater!”) Mit tudnánk kezdeni Conenak a *Moment Musical*-on, illetve McClary-nek a *Befejezetlen szimfónián* végzett részletes elemzésével?

Harmadik alapelv: végtelen ábrázolhatóság

Végezetül a többszörös jelentéseket fogjuk röviden vizsgálni, amiket akár egyetlen kreatív elem is hordozhat. Egy adott szimbólumnak abból az előnyös helyzetéből indulunk ki, hogy *minden szimbólum alkalmas a végtelen ábrázolásra*. (A két további alapelv, a végtelen eltolhatóság és a végtelen ábrázolhatóság tehát egymást kiegészítő elvek.)

Mintegy kompromisszumként: egy zenei ötlet hordozhat effajta párhuzamosan tárgyalt többszörös jelentést. Ezen felül, az idő folyamán egyes

⁷ Ganymed, D544, Op. 19. (1817) (a ford.)

⁸ In: Goethe: *Versék*. Budapest, Európa, 1982. 303. Ford. Szabó Lőrinc. (a ford.)

jelentések felbukkanhatnak, míg mások elhomályosulnak. Ismét Schubert szolgál két érdekes példával, mindkettő zenéje közhelyszerűvé válásának irányába mutat. Az a szerencsétlen – noha jó szándékú – igyekezet a múlt nemzedék zenetanárainak részéről, hogy rávezessék diákjaikat a zene – ebben az esetben Schubert – „megbecsülésére”, oda vezetett, hogy szavakkal kommentálták Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* témáit. („Ez az a szimfónia stb...”) Ez érdekes, de banális példa arra, hogyan bukkanhat fel újabb jelentés, ami sok szerencsétlen tanuló számára korlátokat állít, és megakadályozza, hogy más ábrázolások és jelentések elérhetővé váljanak számukra.

Végül pedig Schubert Asz-dúr *Moment musical*-jának magának is érdekes, ebbe az irányba mutató utótörténete van. 1916-ban Henrich Berte írt egy operettet Schubertről, a *Schwammerl* [Gomba] című életrajzi regényre támaszkodva. Ez az operett, a *Dreimäderlhaus* óriási népszerűségnek örvendett és „minden idők egyik legsikeresebb színpadi művének kell tekinteni” (Hilmar, 1992, 42-43.). A záródal egy panasz, utolsó sorai a mi *Moment musical*-unk első szakaszából állnak. Szövege a következő:

Nicht klagen, nicht klagen!
Was Dir bestimmt musst Du ertragen!
Halt Stille, halt stille,
es ist des Schicksals Wille.
Voruber, voruber, vorbei!

(Ne siránkozz, ne siránkozz! / Amit rád kiszabtak, el kell viselned! / Maradj csendes, maradj csendes, ez a sors akarata. / Elmúlt, elmúlt, el!)
(Hilmar, 1992, 43.)

Mindennek dacára, ez és minden más zenei szimbólum hordozza a lehetőséget más jelentések létrejöttére – a szakmai jelentések, a történeti jelentések, valamint a személyes és a pszichológiai jelentések végtelen során át. Az értelmezés összetettebbé válik, ha nemcsak a zeneszerző és a hallgató, hanem az előadó közreműködésével is számolunk. Úgy vélem, a lehetőségeknek ez a gazdagsága, amely részben a korábban említett „bonyolult pszichés kompromisszum” eredménye, az, ami megalapozza a művészetet. Valójában ez szükséges feltétele. Ez adja meg a lehetőséget az előadó számára, hogy a műhöz újra és újra, megújult érdeklődéssel térjen vissza, és teszi lehetővé a hallgatónak, hogy a gyakran hallott műben soha el nem múló varázusra találjon.

Takács Mónika fordítása

IRODALOM

- BAUDRY, F. (1992). Faulkner's As I Lay: Issues of method in applied psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*, 61(1):65-84.
- COKER, W. (1972). *Music and Meaning*. Free Press, New York.
- CONE, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- CONE, E. T. (1982). Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics. *19th Century Music*. 5(3): 233-241.
- DEUTSCH, F. (1959). *On the Mysterious Leap from the Mind to Body. A Workshop on the Theory of Conversion*. International Universities Press, New York.
- DUCKLES, V. (1980). Musicology. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8., Macmillan, London.
- EIDELBERG, L. (1968). *Encyclopedia of Psychoanalysis*. Free Press, New York.
- FEDER, S. (1990). The nostalgia of Charles Yves: An essay on music and affects. In: S. Feder, R. L. Karmel, & G. H. Pollock (Eds.): *Psychoanalytic Explorations in Music. First Series* (pp. 233-266). International Universities Press, Madison CT.
- FEDER, S. – KARMEL, R. L. – POLLOCK, G. H. (Eds.) (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music. First Series*. International Universities Press, Madison CT.
- FREUD, S. (1900). The Interpretation of Dreams. *SE 5*, Hogarth Press, London, 1953. [Magyarul: *Álomfejtés. [Die Traumdeutung]*. Ford. Hollós István. Helikon, Bp. 1986]
- FREUD, S. (1910). „Wild” psychoanalysis. *SE 11*: 221-227. Hogarth Press, 1957. [Magyarul: A „vad” pszichoanalízisről]. Ford. Friedrich Melinda. *Thalassa* (18) 2007, 1: 101-106.]
- HILMAR, E. (1992). *Observations on the „Trivialized” Schubert*. Symposium „Perspectives on Schubert”. Schubertiade, Tisch Center, 92nd Street Y, New York, January, 25 to February 2.
- KERMAN, J. (1985). *Contemplating Music*. Harvard University Press, MA.
- KIVY P. (1980). *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ.
- KNEIF, T. (1985). Hermeneutics. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8., Macmillan, London.
- LAGER, S. (1967). On significance in music. In: *Mind: An Essay on Human Feeling*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MCCLARY, S. (1992). *Schubert's sexuality and his music*. Paper presented at Tisch Center for the Arts, 92nd Street Y, Symposium „Schubert the Man–Myth versus Reality”, February.
- PATER, W. (1873). The Renaissance. „The School of Gorgione.” In: *MacGill's Quotations in Context*. Harper, New York, 1969. [Magyarul: A renaissance. Révai, Budapest, 1919. Ford. és bev. Sebestyén Károly]

- ROSE, G. (1980). *The Power of Form: A Psychoanalytic Approach of Aesthetic Form*. International Universities Press, New York.
- ROTHSTEIN, E. (1992). Was Schubert gay? If he was, so what? Debate turns testy. *New York Times*, C11.
- SADIE, S. (szerk.) (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. Macmillan, London.
- SCHAFFER, R. (1983). *The Analytic Attitude*. Basic Books, New York.
- SOLOMON, M. (1989). Schubert and the peacocks. *19th Century Music*, 12(3):193-206.
- TOVEY, D. F. (1935). *Essays in Musical Analysis*, 6 vols & supplementary vol., Oxford University Press, London.
- WAELDER, R. (1930). The principle of multiple function. *Psychoanalytic Quarterly*, 5: 45-62.
-

E számunk szerzői

Erős Ferenc, pszichológus, egyetemi tanár, MTA TTK KPI, PTE
Pszichológiai Doktori Iskola.
E-mail: erofs@mtapi.hu

Borgos Anna, pszichológus, MTA TTK KPI. E-mail:
borgosanna@gmail.com

Stuart Feder (1930-2005), amerikai pszichiáter, pszichoanalitikus zene-tudós.

Nathan Roth, amerikai pszichiáter, kiképző pszichoanalitikus.

Aleksandar Dimitrijevic, pszichoanalitikus, Belgrádi Egyetem
Pszichológia Tanszék. E-mail:
adimitri@f.bg.ac.rs

Horgász Csaba, pszichoanalitikus, klinikai szakpszichológus,
Zölddióház Pszichoterápiás
Rendelő. E-mail:
horgasz.csaba@t-online.hu

Zipernovszky Kornél, jazzújságíró,
szerkesztő. E-mail:
kornel.zipernovszky@librimedia.hu